

308913 6
24.

UNIVERSIDAD PANAMERICANA

**FACULTAD DE FILOSOFIA
CON ESTUDIOS INCORPORADOS A LA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**



**"EL ESPECTADOR EN LA POETICA
DE ARISTOTELES"**

T E S I N A

**QUE PRESENTA:
LINET GUADALUPE CARRILLO ISAIS
PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADA EN FILOSOFIA**

DIRECTOR DE TESINA: DRA. TATIANA AGUILAR ALVAREZ BAY

MEXICO, D. F.

1997

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

«Lo más admirable de lo fantástico,
es que no es fantástico sino real.»

A. BRETON

A los dos seres que supieron
esperar y apoyar mi esfuerzo,
creyendo firmemente
que esto era posible.

Y a ese otro ser
aun pequeño, cuya presencia
me ha llevado a emprender,
aquello de lo que soy capaz.

A los tres... gracias.

INDICE

INTRODUCCION

1	CONSIDERACIONES INICIALES	PAG. 1
1.1	LA POÉTICA DE ARISTÓTELES	PAG. 1
1.2	LA NOCIÓN DE MIMESIS	PAG. 5
2	LA FUNCIÓN DEL ESPECTADOR EN EL POEMA TRÁGICO	PAG. 7
2.1	POÉTICA Y TRAGEDIA	PAG. 7
2.2	LA TRAGEDIA Y EL ESPECTADOR	PAG. 15
2.3	LA TRAGEDIA EN EL ESPECTADOR	PAG. 23
3	CONCLUSIONES	PAG. 32
	BIBLIOGRAFIA	PAG. 34

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es un acercamiento a la *Poética* de Aristóteles, encaminado a enfocar de manera específica el tratamiento que el autor hace del espectador dentro de un género literario como la tragedia.

El interés por este tema, surge de mi experiencia laboral en el ámbito de la literatura infantil, como valioso medio para transmitir valores y formar actitudes en los pequeños lectores. En el desarrollo de esta actividad, me he encontrado con diversas teorías psicológicas y pedagógicas sobre la lectura y el niño, cómo formar niños lectores, cómo deben ser los libros infantiles y he escuchado, por parte de maestros y padres de familia, gran cantidad de opiniones acerca de las mejores ilustraciones, del tamaño adecuado de las letras, la cantidad conveniente de texto, la medida y formato práctico para libros infantiles; pero, definitivamente, el gran peso de todo lo que hago lo tiene para mí el niño en tanto que lector. El lector, claro está, es a quien se dirige la literatura infantil y cada cuento cobra sentido en cuanto el lector lo lee, lo hace suyo; lo fundamental se condensa en lo que el niño pensó, sintió, imaginó y vivió en la hora que leyó un libro, en una palabra, el efecto que la obra literaria cobró en el lector.

Para iniciar esta investigación me propuse revisar con un enfoque filosófico, los cuestionamientos derivados de dos realidades tan concretas como un libro y un lector. Constantes preguntas a mi quehacer profesional han sido, en referencia a la naturaleza de la obra - en este caso escrita -, qué es aquello que permite comunicar, transmitir, afectar al lector; o si esta dimensión está dada únicamente por el carácter subjetivo de quien lee; o cómo la lectura establece una

relación tan íntima entre el escritor, el lector, y lo leído. Al leer la *Poética*, me di cuenta de que el análisis realizado por Aristóteles no era ajeno a lo que me cuestionaba y que su búsqueda arrojaba luz sobre mis propias interrogantes. De ninguna manera pretendo ignorar la diferencia que existe entre leer un libro y ser espectador de un poema trágico, pero tampoco dejo de lado que el discurso del filósofo es sobre la poética, el hacer literario, el generar artístico mediante el lenguaje, y desde allí aborda el estudio de la tragedia.

En el texto aristotélico queda expuesto que, en definitiva, hay algo en la estructura del poema trágico, en su modo de imitar la acción humana, que suscita determinado efecto en los espectadores, porque logra involucrarlos desde su parte emocional. Racionalmente el espectador está captando o recibiendo la información de la obra, pero a medida que la entiende, su parte emocional se ve afectada, movida por lo que sucede en la trama y aún cuando sabe que está sucediendo en el espectáculo, que es una actuación, su emotividad de alguna manera padece con lo que pudiera ser real. De ahí la gran importancia de la acción imitada que se presenta, no narrada, sino directamente actuada y que presenta la vida humana en el drama de su actuar libre y a expensas de situaciones que escapan a su comprensión y a su control. Y, más allá, una tragedia que no conmueve, que no causa el placer propio de lo trágico, no puede ser tragedia en sentido pleno por no apearse a la propia definición. Sobre esta línea me permito cuestionar qué pasará con aquellos textos que, por decirlo de alguna manera, no pueden ser leídos, es decir, no toman ningún sentido en el lector.

Ampliamente explica Aristóteles que la parte fundamental de la tragedia es el mito, la manera como el poeta estructura los hechos en el poema. El mito contiene la acción que inspira compasión y temor, por lo tanto, de él depende que la obra cause o no el efecto deseado. Partiendo de este punto puedo reflexionar sobre los alcances de la subjetividad del lector, el sentido relativo o personal que impone a su lectura de un texto; porque no se puede sacrificar el contenido objetivo de una obra, eso que da pie a ser interpretada, por el carácter subjetivo del lector.

Los aspectos abordados por Aristóteles en la *Poética*, a los que me he referido anteriormente, son magistralmente tratados por el autor, junto a muchos otros que enriquecen de manera favorable la comprensión del tema que me ocupa: el espectador del poema trágico como sujeto de determinados efectos, según lo trata el filósofo en la obra mencionada. Aunque pude haber desarrollado mi duda inicial a la luz de teorías recientes de la recepción, me pareció necesario conocer primero este estudio aristotélico y después de leerlo, constaté que es una aportación indispensable para resolver el tema de la relación entre el lector y lo leído.

En cuanto a la estructura de este trabajo, está distribuido de la siguiente manera: en la primera parte se trata la *Poética* en una hipótesis acerca de su cronología, y, la noción de mimesis, para dar el contexto a la investigación; en la segunda parte se aborda el tratamiento de la función del espectador en la obra aristotélica, profundizando las nociones de poética, tragedia y espectador; en la tercera parte se exponen las conclusiones finales.

1 CONSIDERACIONES INICIALES

El presente capítulo tiene por objeto exponer brevemente nociones que, sin ser directamente el tema del que me ocupa, a saber, el tratamiento aristotélico del papel del espectador en la composición de la tragedia en la *Poética*, contribuyen sin embargo a dar un marco contextual a la investigación.

1.1 LA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES

En primer lugar hay que situar la *Poética* dentro del conjunto de obras de su autor; me baso principalmente en el *Aristóteles* de Ingemar Düring¹.

Este estudioso clasifica los escritos del Estagirita, según los tres periodos de la vida del filósofo: Época de la Academia en Atenas (367-347); Época de los viajes: Asos, Lesbos, Macedonia (347-334); finalmente, el segundo periodo de Atenas: de 334 hasta su huida de Atenas y su muerte en Calcis en el año 322.

Según Düring, la *Poética* es una obra que pertenece a la primera de las épocas antes mencionadas, la estancia de Aristóteles en la Academia de Platón. Teniendo en cuenta que Aristóteles nació en el año 384/3 a C., llegó a la Academia cuando tenía alrededor 17 años y permaneció en ella hasta los 37. La *Poética* según Düring, fue escrita entre el año 360 y el 355, y caracteriza este lapso, entre otras cosas, porque los planteamientos del joven filósofo parten de concepciones platónicas, sin que, por ello, se anule su propio punto de vista; es amante de la disputa y opositorista; discute y

¹ DÜRING, Ingemar. *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*. Editado por la Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, Colección Estudios Clásicos, primera edición en español, traducida por Bernabé Navarro, México, 1987, pp 1031
No entro aquí en el tema de la evolución aristotélica que plantea Düring, utilizo su obra como criterio de clasificación

rechaza la teoría de las ideas; formula su concepción filosófica del mundo; comienza la enseñanza; sustenta lecciones sobre la técnica y la tarea de la dialéctica, de la demostración científica, del arte oratorio y de la exposición oral, de la tragedia².

En el capítulo de su libro dedicado a la *Retórica, poesía y tragedia*, Düring dice estar convencido de que la obra aristotélica que nos ocupa, fue escrita como apoyo a la memoria del autor, resumiendo sus puntos de vista para el propio uso. También apoya la hipótesis de que existió una continuación de la *Poética*, o por lo menos, que fue planeada por Aristóteles³. En este mismo capítulo Düring reitera estar de acuerdo en que la *Poética* es un escrito temprano. Además: «Después de la primera redacción en limpio, Aristóteles insertó advertencias marginales y ciertas adiciones»⁴. Sin embargo, más adelante añade: «A decir verdad, la cuestión no es muy importante, pues ni siquiera sabemos si Aristóteles hizo estas adiciones inmediatamente después de la redacción en limpio o unos veinte años después»⁵.

Por último quiero comentar que, para su hipótesis de la cronología de la obra aristotélica, Ingemar Düring parte de que a la muerte del filósofo, sus tratados no estaban como los había proyectado originalmente sino que en todos había adiciones cuya extensión no podrá nunca comprobarse. Entonces, mediante un cuidadoso análisis de la estructura y la argumentación de los tratados, Düring ha determinado su tendencia y su carácter, y es así como ha llegado a una imagen sobre el trazo original del escrito, en la cual se basó para clasificarlos en alguna de las etapas de la vida del

² Cfr. *Ibid.*, pág. 88-91

³ Cfr. *Ibid.*, pág. 259-260

⁴ *Ibid.*, pág. 261

⁵ *Ibid.*, pág. 262

filósofo. Pero cabe agregar que todo esto no es definitivo y por eso hay que mantener una postura de apertura hacia otros estudios serios que arrojan una cronología distinta para la obra que nos ocupa.

Hablando ahora sobre el contenido de la *Poética*, ya desde las primeras líneas, Aristóteles establece que versará sobre la poética en sí y sus especies, de la potencia propia de cada una, de cómo es preciso construir las fábulas para que la composición poética resulte bien, del número y naturaleza de sus partes, y de las demás cosas pertenecientes a la misma investigación⁶. Juan David García Bacca, en la introducción a su versión de la *Poética de Aristóteles*, interpreta el planteamiento aristotélico como un estudio del ser de las obras poéticas y que por tanto tiene la construcción de una ontología: «...La *Poética* es, por tanto, una como ontología regional que investiga el ser de lo poético y de sus obras, naturalmente bajo la hipótesis de que lo poético tiene ser, y que descubrir su ser, su *qué es*, es poner de manifiesto lo más fundamental, primario y nuclear de su realidad»⁷.

Con respecto a la *Poética*, hay otra cuestión en la que no ahondaré por no ser directamente el asunto que me ocupa en este trabajo, pero que sin embargo mencionaré en cuanto a las implicaciones que puede llegar a tener en el enfoque aristotélico del espectador. García Bacca, en la introducción a la obra citada, explica al lector que los conceptos de técnica y arte estaban unidos en el de *techné* para los griegos clásicos; y entiende técnica como una ordenación especial de actos, cuyo fin

⁶ Cfr. ARISTOTELES: *Poética*, Ed. Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, edición trilingüe por Valentín García Yebra, primera edición 1974, primera reimpresión marzo de 1988, Madrid, España, pp. 542, 1447a, 8-13

⁷ GARCÍA BACCA, Juan David: *La Poética de Aristóteles*, Editores Mexicanos Unidos, edic. Primera, México, 1985, pp. 214, pág 11

es la utilidad, a diferencia del arte, al que entiende como el conjunto de actos sobre un conjunto de materiales en los que se impone un orden especial por un valor del tipo de belleza. Desde esta perspectiva, García Bacca interpreta que la *Poética* de Aristóteles debería ser llamada "Técnica Poética", técnica en su sentido distinto del arte, por incluir casi únicamente estructuras racionales: definiciones, divisiones, clasificaciones, juicios de valor, preceptos, escarmientos a tenor de los preceptos, problemas y dificultades técnicas, objeciones racionales⁸.

En este asunto me inclino más al planteamiento de Virginia Aspe en su libro *El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles*, donde sostiene que el Estagirita en la *Poética*, hace un análisis de la producción bella y no de lo útil⁹.

La *Poética*, efectivamente, no es una obra poética o artística. Un análisis filosófico no puede serlo. El mismo Aristóteles, cuando declara que la poesía es más cercana a la filosofía que la historia, define lo que distingue a la poesía: «(...) la diferencia está en que uno (el historiador) dice lo que ha sucedido, y el otro (el poeta), lo que podría suceder»¹⁰. La obra aristotélica en cuestión analiza la realidad de lo poético, no hace un poema de ello abordándolo como algo posible. Pero que no sea poética, no significa que tenga entonces deba ser una técnica. Reitero, me inclino más concebirla como un análisis de lo poético.

⁸ *Ibid.*, pág. 16-22
⁹ ASPE ARMELLA, Virginia: *El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Sección Obras de Filosofía, edic. Primera, México, 1993
¹⁰ ARISTOTELES: *op. cit.*, 1451b, 4-5. Los paréntesis y su contenido son míos, con la intención de que la cita no pierda su contexto en la obra

1.2 LA NOCION DE MIMESIS

Entre las consideraciones iniciales al presente trabajo, es necesario dedicar un apartado especial al concepto de mimesis o imitación. La razón de esta necesidad obedece a que, en la obra que me ocupa, Aristóteles parte del hecho de que todas las especies de la poética (incluso la pintura, la escultura, la danza, la siringa y en su mayor parte la aulética y la citarística), vienen a ser imitaciones. En el caso de la poética, imitación con el lenguaje¹¹.

Aristóteles, en la *Poética*, no explica qué significa que todas las artes mencionadas sean imitaciones. Sin embargo, con base en esta obra, me parece difícil sostener que se trate de una mera imitación o copia de la naturaleza, como se le ha interpretado porque, según veremos durante el desarrollo de este trabajo, el poeta trágico no es un historiador que se apegue a los hechos sucedidos, el poeta se mueve en el ámbito de lo posible y en su obra hace transcurrir unos sucesos con el objeto de que sean creíbles, verosímiles en el sucederse unos a otros, no para que necesariamente reproduzcan algo que pasó; y tan es así, que al poeta le está permitido incluso hacer uso de lo imposible, porque es verosímil que también suceda algo al margen de lo creíble: «En el orden a la poesía es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble»¹². Con todo esto me pregunto cómo la poesía podría pretender copiar fielmente un orden natural, cuando su esencia justamente la hace tomar distancia de lo real.

¹¹ Cfr ARISTOTELES *Ibid*, 1447a. 14-29

¹² *Ibid*, 1461b, 10-11

Sobre la mimesis Düring dice: «Yo conservo en lo que sigue la palabra tradicional "reproducción", pero subrayo una vez más que, a pesar de todo, no debería pensarse en "imitación", copia o semejantes»¹³.

La poética aristotélica es imitación, «(...) en donde la representación de acciones trata de crear antes que nada un clima artificial, separándolos de sus contingencias biográficas o temperamentales»¹⁴. Virginia Aspe explica que la imitación como poética, no es un modo de imitar sino un proceso de imitación, al cual llama proceso mimético; dicho proceso pone en un orden distinto las condiciones de un objeto, de tal modo que no quede de él más que la apariencia y es así como el ser y sus operaciones reales son pura presencia: «Por ello Edipo no es un personaje particular; tampoco una noción universal. Edipo es el drama de la vida, la tragedia hecha carne»¹⁵.

Quiero terminar de dar la noción de mimesis con una cita de García Bacca: «Y así, todo conjunto de acciones que presenten un cierto objeto, de manera que no sea ser real y obre realmente, es decir: esté desconectado del mundo natural y artificial, será imitación, aunque, al pie de la letra, no copie a nadie, por ser tal objeto *original* y nunca visto, *original* y nunca oído, como una sinfonía o sonata»¹⁶.

Una vez expuesto que el concepto aristotélico de mimesis, no puede reducirse a mera copia de la naturaleza, pasaré a la revisión de la *Poética*. Más adelante, este concepto se trata con más detalle, en este momento basta con un esbozo introductorio.

¹³ DÜRING, I. op cit., pág. 267

¹⁴ ASPE ARMELLA, V.: op cit., pág. 132

¹⁵ *Ibid.*, pág. 135 y 138

¹⁶ GARCÍA BACCA, J.D.: op cit., pág. 38

2 LA FUNCIÓN DEL ESPECTADOR EN EL POEMA TRÁGICO

Como ya quedó dicho anteriormente, el antecedente para esta investigación ha sido mi interés en la literatura como punto de contacto y comunicación entre el que lee con lo escrito y el que escribe. Quiero en lo siguiente adentrarme en la *Poética*, en el estudio que Aristóteles hace de este arte que imita con el lenguaje, en prosa o en verso, y especialmente en el tratamiento que el autor hace de los efectos que una obra artística de este tipo, a saber, la tragedia, produce o debería producir en el sujeto que la recibe como espectador, e inclusive como lector o como oyente. Se muestra entonces que, en su concepción, contempla la relación entre autor y receptor.

2.1 POÉTICA Y TRAGEDIA

Reflexionando sobre las maneras en que podía abordar el tema que me ocupa, entre los distintos posibles caminos que encontré, decidí iniciar este apartado, precisando el lugar que ocupa la tragedia dentro de la poética y en la *Poética*. Con ello pretendo lograr dos objetivos. El primero, entrar en materia mediante un acercamiento a la concepción aristotélica de tragedia. El segundo, dejar en claro por qué la búsqueda de los efectos del espectador es esencial en la composición trágica.

Para explicar los orígenes de la poética, Aristóteles se basa en su concepción del hombre como un ser inclinado naturalmente a la imitación, la cual, según vimos anteriormente, es un tipo de actividad intencional y procesual, en la que el imitador o artista, desde un saber hacer, da un orden diferente a la condición de los objetos y éstos aparentan algo distinto de lo que son. Como puede verse, la actividad poética

tiene su fin, no en el acto mismo de imitar, sino en el resultado de la imitación: la obra terminada. Dice Aristóteles en la *Metafísica*: «Y puesto que lo último de algunas potencias es el uso (por ejemplo, lo último de la vista es la visión, y, fuera de ésta, ninguna otra obra se produce a base de la vista) pero a base de algunas potencias sí se produce algo (por ejemplo, a base del arte de edificar, además de la edificación, se produce una casa), sin embargo, el acto es allí fin, y aquí más fin que la potencia; pues la edificación está en lo que se edifica, y se produce y es simultánea con la casa»¹⁷.

En seguida, Aristóteles contrasta aquellas potencias de las que resulta otra cosa además del uso, con las que no tienen otra obra sino el acto, y dice que en las primeras su acto está en lo que se hace, mientras que en las segundas el acto está en el agente mismo¹⁸. La poética, como imitación, corresponde así al primer tipo de las potencias mencionadas, porque además de la imitación mediante el lenguaje, produce el poema u obra terminada. Cabe agregar que, en la obra citada, el autor designa a todas las acciones que no son un fin, como acciones imperfectas, porque: «Acción es aquella en la que se da el fin»¹⁹. Desde este enfoque la poética queda como acción imperfecta por tener el fin fuera de su acción. Pero si tomamos la acción o praxis en su sentido amplio de vida, de actividad, no hay que olvidar que el hacer poético conlleva cierta inmanencia desde el momento en que la calidad de la obra recae en la calidad del artista como sujeto que la produjo.

Después de considerar el asunto de la tendencia humana a la imitación bajo el

¹⁷ ARISTÓTELES. *Metafísica*. Ed. Gredos, edic. segunda, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, España, 1982, pp. 830, IX-8, 1050a, 23-30

¹⁸ Cfr. *Ibid.* IX-8, 1050a 30-35 a 1050b 1-4

¹⁹ *Ibid.*, IX-6, 1048b 24

enfoque de la acción, voy a continuar con el tema del origen de la poética. Aristóteles afirma que, con esta inclinación natural a imitar, los hombres mejor dotados para imitar con la armonía y el ritmo, engendraron la poética a partir de las improvisaciones²⁰ Pero el aspecto del origen de la poética que quiero destacar en este momento, se encuentra en el siguiente pasaje: «Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas, y ambas naturales. El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación»²¹.

Aunque Aristóteles está hablando de una de las causas de la poética, el imitar que es connatural al hombre, y menciona la armonía y el ritmo como la segunda causa²², no deja pasar el hecho de que hay un efecto que las obras de imitación producen en los hombres. Desde que el hombre siguió su inclinación natural a imitar, hubo quienes disfrutaron de sus obras de imitación porque al observarlas aprendían y «(...) aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás, aunque lo comparten escasamente»²³. Como se puede notar, hay dos elementos importantes que sobresalen en lo dicho acerca de lo que la obra de imitación genera en el observador: un conocimiento y el disfrute propio del conocer. Se puede ver esto también, cuando Aristóteles da un ejemplo tomado de otro arte de imitación como es la

²⁰ Cfr. ARISTÓTELES. *Poética*, op. cit., 1448b, 20-24

²¹ *Ibid.*, 1448b, 4-9

²² Cfr. *Ibid.* 1448b, 20-21. En este punto sigo a V. García Yebra, quien difiere de algunos: Ritter, Bywater, Rostagni, Hardy, que coincidiendo en la primera causa pero afirman el placer que todos los hombres sienten al contemplar las imágenes como la segunda causa. (Véase "Notas a la traducción española", nota 56, pág. 253)

²³ *Ibid.* 1448b 13-15

pintura (imitación de cosas reproduciendo su imagen con colores y figuras²⁴), diciendo que los hombres disfrutan viendo las imágenes porque «(...) al contemplarlas aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél; pues si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución o por el color o por alguna causa semejante»²⁵. En esta cita queda manifestado que el observador, en el acto de conocer la obra artística, la hace suya desde el conocimiento, deduce qué es y qué representa; y más allá del acto cognoscitivo, está el disfrute o goce de la obra como tal, por como ha sido ejecutada, por los colores que se han utilizados - siguiendo el ejemplo de la pintura -. El placer estético, el goce que las obras de imitación producen, parece así involucrar al observador en ámbitos distintos al mero conocimiento. Esta actividad generada por el que conoce la obra artística, tiene que ver con su racionalidad en dimensiones que abarcan y sobrepasan su facultad cognoscitiva tocando la sensible y la emocional, y por eso puede gozar con el arte.

Con lo dicho hasta ahora, queda establecido que Aristóteles al hablar del origen de la poética, toma en cuenta que hay un efecto que las obras de arte producen en quienes las observan, mismo que está relacionado con el modo como el observador es afectado y con la actividad que se genera en el su interior.

Aunque al inicio de este trabajo se trató de modo introductorio el tema de la mimesis, ahora lo abordamos desde la perspectiva del tema que me ocupa directamente. Antes de continuar la presente revisión de la *Poética*, retomo el asunto del origen de la poética, para aclarar que el mencionado disfrute como efecto en el

²⁴ Cfr. *Ibid* 1447a, 19-20

²⁵ *Ibid*, 1448b 16-17

espectador de la obra, se aplica a todas las obras de imitación. Toda obra resultado de una imitación bien hecha, ya sea pintura, escultura, o poema, afecta a quien la observa produciéndole el disfrute propio del conocer. Pero en adelante, para llegar al espectador de la tragedia y para cumplir los objetivos que me propongo en este apartado, los cuales ya mencioné, dejaré de lado lo que sucede en común a toda imitación, centrándome en aquellas que utilizan el lenguaje para hacer sus imitaciones.

Aristóteles habla de poética para referirse al tipo de imitación que utiliza el lenguaje y explica: «Pero el arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o en verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un solo género de ellos, carece de nombre hasta ahora»²⁶. Por lo que sigue a este pasaje, al parecer los griegos asociaron al poeta únicamente con los versos y no con el tipo de imitación que llevaban a cabo y por ello dice el autor que no hay un nombre común para todas las especies de imitación con el lenguaje.

Las diferentes especies del arte de imitar con el lenguaje, según expone Aristóteles, son: la epopeya, la poesía trágica, la comedia, la ditirámica y el nomo, y cada una es distinta de las demás por los medios con que imita, por los objetos que imita y por el modo de imitarlos²⁷. Los medios que estas artes utilizan para imitar son el ritmo, el canto y el verso, pero unas las usan al mismo tiempo y otras por partes²⁸. Respecto a los objetos que cada una de estas artes imita, se suscitan varios aspectos

²⁶ Ibid. 1447a 29, a 1447b 1-2

²⁷ Cfr. Ibid. 1447a 14-19. Para esta enumeración de las especies de la poética sigo a V. García Yebra cuando al comentar este pasaje afirma que, aunque Aristóteles menciona la aulética - arte de tocar la flauta - y la citarística - arte de tocar la cítara - (y más adelante añade el arte de tocar la siringa y la danza), ninguna de estas son especies de la poética por no utilizar el lenguaje como medio para la imitación (Véase op. cit. "Notas a la traducción española", nota 11-13, págs. 244 y 245. Respecto al nomo, se incluye dentro de las especies de poética en 1447b. 27

²⁸ Ibid 1447b, 25-26 y en 1447a, 25-26, al nombrar los medios dice «...el ritmo, el lenguaje o la armonía...»

muy interesantes que a continuación expondré.

Por un lado, Aristóteles establece que en las artes poéticas «los que imiten imitan a hombres que actúan(...)»²⁹. A este respecto recurro a los comentarios de Valentín García Yebra para aclarar que ese hombre que actúa, al que el poeta imita, no es en cuanto hombre, sino en cuanto actuante³⁰. Para eliminar equívocos quiero agregar que quien imita es el poeta, y la imitación de los hombres que actúan la constituyen los personajes de su obra; es importante tener esto en cuenta para no confundir a los personajes con los actores (cuando la obra es actuada), pues éstos representan a quienes imitan las acciones, que como ya dijimos son los personajes. De aquí en adelante el tema de la acción en la imitación poética se vuelve central, habrá que insistir en él a lo largo del presente trabajo para ver de qué manera se da en el poema trágico, y cómo se relaciona con el efecto que provoca en el espectador.

Aristóteles en la *Poética* dirá también que «...el poeta ...es poeta por la imitación, e imita las acciones»³¹. De esta manera, el objeto de las artes poéticas son los hombres que actúan y la diferencia por el objeto entre las distintas especies de este arte la encontramos en las acciones que el poeta imita: o bien imita a los hombres mejores de lo que son en la realidad, o peores, o incluso iguales³², porque según Aristóteles, los hombres que actúan necesariamente serán esforzados o de baja calidad: «...(los caracteres, en efecto, casi siempre se reducen a éstos solos, pues todos sobresalen, en cuanto al carácter, o por el vicio o por la virtud)...»³³. Y otro

²⁹ Ibid, 1448a, 1

³⁰ Véase ibid, "Notas a la traducción española", nota 33, pág. 248

³¹ Ibid, 1451b. 28-29

³² Ibid, 1448a, 4-5

³³ Ibid, 1448a, 2-4

aspecto que también debe quedar expuesto con respecto al tema de la acción es que aparece aquí la primera distinción de la tragedia: tiende imitar a los hombres mejores que los hombres reales; la comedia, en cambio, los hace peores³⁴.

Nos queda por tratar la tercera de las diferencias entre las especies de arte poético y es, como está dicho, el modo de imitar. Aristóteles indica que se puede imitar las mismas cosas ya sea narrándolas o presentando a los imitados como operantes y actuantes. en cuanto a el primer modo, el poeta puede narrar convirtiéndose en otro, o quedándose como él mismo sin cambiar³⁵. De cualquier manera, encontramos que la acción que es objeto del arte poético, puede narrarse o puede presentarse directamente en la imitación de los personajes actuando y de esta última manera Aristóteles añade: «De aquí viene, según algunos, que estos poemas se llamen dramas, porque imitan a personas que obran»³⁶. En adelante seguiremos considerando lo importante que resulta la acción en el desarrollo de la *Poética*, y el modo como esto se relaciona con los efectos que causa en los espectadores. Para ello veremos en seguida cómo se fueron formando las distintas especies del arte poético.

Aristóteles lo explica así: «Pero la poesía se dividió según los caracteres particulares: en efecto, los más graves imitaban las acciones nobles y las de los hombres de tal calidad, y los más vulgares, las de los hombres inferiores, empezando por componer invectivas, del mismo modo que los otros componían himnos y

³⁴ Cfr. *Ibid.*, 1448a, 17-19

³⁵ *Ibid.*, 1448a, 19-24

³⁶ *Ibid.*, 1448a, 28-29

encomios»³⁷. En este fragmento de la *Poética* encontramos la confirmación de lo que el autor habla comentado antes, al referirse a los distintos objetos de las artes poéticas. Pero ahora está ahondando en ellos, hablando de cómo se originaron y desarrollaron para dar lugar a la tragedia y la comedia. Es interesante el punto de vista del autor acerca de que fueron los caracteres particulares de los poetas los que dieron lugar a las especies diversas de poesía, debido a que, las acciones que imitaban en sus poemas a través de los personajes, es decir, sus objetos, eran acciones de hombres de calidad o de hombres inferiores y, según el carácter de los poetas, se inclinaban a imitar a unos o a otros. Los poetas de carácter más grave imitaban acciones nobles y componían himnos y encomios: fueron los poetas de versos heroicos; los poetas de carácter vulgar que imitaban acciones de hombres inferiores, compusieron invectivas, siendo poetas de yambos. Después de esto, Aristóteles afirma a Homero como «(...) el poeta máximo, (pues él solo compuso obras que, además de ser hermosas, constituyen imitaciones dramáticas)»³⁸; dice además que la *Iliada* y la *Odisea* son análogas a las tragedias. En seguida el filósofo habla de cuando la tragedia ya había aparecido, sin detallarnos cómo sucedió. Hay que detenerse un poco en lo que dice: «Una vez aparecidas la tragedia y la comedia, los que tendían a una u otra poesía según su propia naturaleza, unos, en vez de yambos, pasaron a hacer comedias, y los otros, de poetas épicos se convirtieron en autores de tragedias, por ser éstas formas de más fuste y más apreciadas que aquéllas»³⁹. Tenemos entonces, en cuanto a lo dicho

³⁷ Ibid, 1448b, 24-27. Es pertinente tomar en cuenta el comentario que a este respecto hace V. García Yebra, de que en este momento del desarrollo de la poética, Aristóteles considera al poeta como hacedor o componedor de versos, a diferencia del improvisador que únicamente imitaba sin componer (véase op cit, "Notas a la traducción española", nota 68, pág. 257

³⁸ Ibid, 1448b, 34-36

³⁹ Ibid, 1449a, 2-6

sobre el origen y desarrollo de las artes poéticas, que la tragedia es superior a las formas poéticas que les precedieron y de las cuales surgió.

Como ha quedado expuesto, la tragedia es una de las especies de la poética y como tal, surgió gradualmente de las formas que le precedieron, llegando a ser superior a éstas. Por otro lado, Aristóteles presenta a la tragedia superior a la comedia porque ésta imita a hombres inferiores, «pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina. (...)»⁴⁰, la tragedia en cambio, imita acciones nobles y esforzadas de los hombres en sus personajes. En la *Poética*, el autor hace un análisis minucioso de la tragedia, por ser el género poético más perfecto; una de las razones por las que la tragedia supera al poema épico del cual proviene, es que aquella alcanza su fin mejor que la epopeya y este fin tiene que ver con el efecto que produce en el espectador⁴¹. De este modo, y por otras razones que se irán abordando en el desarrollo de este trabajo, en la *Poética* la tragedia viene siendo al paradigma como género literario, por esa razón hay que profundizar en la función del espectador en la composición trágica. Para analizar la relación que guardan tragedia, acción y efecto en el espectador, pasaré a los siguientes apartados de este trabajo.

2.2 LA TRAGEDIA Y EL ESPECTADOR

Retomo lo que dice el autor al inicio de la *Poética*, donde se refiere a la poética en sí y a las distintas especies con sus potencias propias, sino que también va a buscar cómo

⁴⁰ *Ibid.*, 1449a, 31-34

⁴¹ *Cfr. Ibid.*, 1462b, 12-15

construir los argumentos o fabulas para que la composición poética resulte bien⁴² De esta última afirmación me planteo dos interrogantes: la primera, qué quiere decir con que la composición "resulte bien" y, la segunda, cómo saber si la composición resultó o no bien. Se puede pensar que Aristóteles va a analizar cuáles son las condiciones necesarias, aquellas que deben cumplirse para que el resultado sea una obra que emerja convenientemente del arte que la origina, o también cabe pensar que el efecto deseado de la obra en el espectador, se toma en cuenta para medir un buen resultado. Para dar respuesta a las citadas interrogantes, vamos en seguida a estudiar la definición aristotélica de tragedia.

Dice Aristóteles: «Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies (de aderezos) en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante el relato, y que mediante la compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones»⁴³. Que es imitación de una acción se sigue de lo que ya hemos dicho al hablar de los objetos de las especies de la poética: todas imitan a hombres que actúan pero se distinguen por el tipo de acción que imitan. Que la tragedia es imitación de una acción esforzada ya también quedó establecido: hace a los hombres mejores de lo que son en la realidad. Que la acción que imita es completa y de cierta amplitud se refiere a que no puede empezar ni terminar en cualquier punto, sino que debe tener principio, medio y fin⁴⁴, y de la magnitud hablaré más adelante. Que la tragedia usa un lenguaje

⁴² Cfr. *Ibid.*, 1447a, 8-10

⁴³ *Ibid.*, 1449b, 24-28

⁴⁴ *Ibid.*, 1450b, 26-27

sazonado significa «el que tiene ritmo, armonía y canto»⁴⁵ y, como podemos recordar, estos elementos ya se mencionaron al hablar de los medios con que imitan las artes poéticas. Que las especies de aderezos van separadas en las distintas partes significa «el hecho de que algunas partes se realizan sólo mediante versos, y otras, en cambio, mediante el canto»⁴⁶. Que los personajes actúan y no es una narración de un relato, hace referencia a que en la tragedia, el modo como imita su objeto es presentando a sus imitados como operantes y actuantes, es un poema dramático, según vimos antes. Por último, que mediante la compasión y el temor lleva a cabo la purgación de estas afecciones, es el aspecto de la *Poética* al que me interesa llegar, pero no me parece indicado hacerlo sin antes revisar otros asuntos implicados en la definición ya descrita.

A continuación tomaré dos de las partes de la definición de tragedia, mediante las cuales pretendo encontrar el lugar que ocupa el espectador en la consideración aristotélica de la tragedia. Retomaré entonces que la tragedia es la imitación de una acción, y que no es narrada sino que los personajes actúan directamente. Como se puede ver, ambas partes concentran el tema de la acción o praxis, el cual, visto desde la tragedia, está tomado en su acepción más amplia de vida como actividad. La imitación del poema trágico está imbuida en el dinamismo propio de la vida humana, en el actuar, y esta es su parte más fuerte. Aristóteles despliega la acción trágica en este sentido y no da pie a interpretar la praxis poética como moral, o el efecto de la tragedia con una moraleja. La *Poética* es muy directa y clara en definir la esencia de la tragedia como imitación de una acción humana y también en presentar al espectador ideal como

⁴⁵ *Ibid.*, 1449b, 29

⁴⁶ *Ibid.*, 1449b, 30-31

la persona que se involucra en la obra por el efecto que le produce.

Volviendo a las partes de la definición de tragedia que quiero considerar, dice Aristóteles: «Y, puesto que es imitación de una acción, y ésta supone algunos que actúan, que necesariamente serán tales o cuales por el carácter y el pensamiento (por éstos, en efecto, decimos también que las acciones son tales o cuales), dos son las causas naturales de las acciones: el pensamiento y el carácter, y a consecuencia de éstas tienen éxito o fracasan todos»⁴⁷. Al respecto insisto en lo que antes expuse acerca del carácter, pues ya está dicho que los hombres sobresalen respecto del carácter, o por el vicio, o por la virtud (ya sea hablando de los personajes en una obra poética, ya sea hablando de los poetas); pero aquí ya se ve que la consideración del carácter vicioso o virtuoso no es el fin del poema trágico, no tiene esta finalidad moral, sino que lo considera porque necesariamente cuando hay una acción, hay alguien que actúa, y ese alguien tiene determinado carácter; agrega a lo dicho que el carácter es una de las causas naturales de las acciones: «aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales»⁴⁸; «(...) por eso no tienen carácter los razonamientos en que no hay absolutamente nada que prefiera o evite el que habla»⁴⁹.

La otra causa natural de la acción, el pensamiento, no la habíamos mencionado y sobre ella Aristóteles entiende «todo aquello en que, al hablar, manifiestan algo o bien declaran su parecer»⁵⁰, refiriéndose a los que actúan, según el

⁴⁷ *Ibid.*, 1449b, 36-39 y 1450a, 1-4

⁴⁸ *Ibid.*, 1450a, 5-6

⁴⁹ *Ibid.*, 1450b, 10-11

⁵⁰ *Ibid.*, 1450a, 7-8

contexto en el que está dicho, después agrega que «consiste en saber decir lo implicado en la acción y lo que hace al caso (...)»⁵¹.

Siguiendo con el tema de la imitación de una acción en la tragedia, Aristóteles señala de principio un aspecto más, en el que luego ahondaremos por ser de suma importancia y me estoy refiriendo al mito o fábula. «Pero la imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos (...)»⁵².

Quedaron mencionadas hasta ahora, tres de las partes de toda tragedia: carácter, pensamiento y fábula. Las otras tres las deriva Aristóteles a partir del segundo punto que, como antes dije, voy a considerar. Me refiero a que en la tragedia los personajes actúan directamente la acción que imitan, a diferencia de las obras que son narradas. Dice el autor de la *Poética*: «Y, puesto que hacen la imitación actuando, en primer lugar necesariamente será una parte de la tragedia la decoración del espectáculo, y después, la melopeya y la elocución, pues estos medios hacen la imitación»⁵³. Sobre el espectáculo nos dice después que «es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética (...)»⁵⁴. Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas»⁵⁵. De la melopeya dice «... aquello que tiene un sentido totalmente claro» y «(...) es la más importante de los aderezos»⁵⁶. Acerca de la elocución menciona que es «...la

⁵¹ Ibid, 1450b, 4-5

⁵² Ibid, 1450a, 4-5. García Yebra traduce "fábula", pero se puede usar el término indistintamente como mito

⁵³ Ibid, 1449b, 32-34

⁵⁴ Ibid, 1450b, 17-18

⁵⁵ Ibid, 1450b, 17-21

⁵⁶ Ibid, 1449b, 35-36 y 1450b, 17-18

composición misma de los versos... » y «... la expresión mediante palabras, y esto vale lo mismo para el verso que para la prosa»³⁷.

Vemos que, a partir de dos momentos de la definición de tragedia, tenemos la enumeración que da Aristóteles de las seis partes necesarias de toda tragedia. Los medios con que la tragedia imita entran en la elocución y la melopeya; el modo de imitar entra en el espectáculo, y las cosas imitadas entran en la fábula, los caracteres y el pensamiento. Pero aún no aparece clara la razón de que la tragedia deba producir ciertos efectos en el espectador, si bien al hablar del espectáculo admitió que "es cosa seductora", después lo puso como lo menos propio de la poética. Por ello pasará a revisar la parte más importante de la tragedia, a saber, el mito o fábula.

Aristóteles afirma varias veces que el mito, fábula o composición de los hechos es la parte fundamental de la tragedia. Esto se fundamenta en la estrecha relación que guarda la fábula con la acción imitada en el poema. La tragedia es imitación de una acción y dentro de sus partes la fábula es, propiamente, dicha imitación. La fábula es la composición o estructuración de los hechos, no es suficiente con que una tragedia tenga expresiones y pensamientos bien construidas, y parlamentos caracterizados. Aristóteles precisa detalladamente que la tragedia no imita personas, sino una acción y como la felicidad y la infelicidad están en la acción, es según las acciones que los personajes son felices o lo contrario; no hay que confundir esto con el carácter que, por unas acciones, define a los hombres nobles o virtuosos y a los vulgares o viciosos³⁸. Aristóteles concluye de esto que los personajes de la obra trágica «no actúan para

³⁷ Ibid. 1449b, 34-35 y 1450b, 13-16

³⁸ Cfr. 1450, 4-20

imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo»⁵⁹. En esta cita, al hablar del mito se reitera que en la imitación trágica, el fin es la acción y por ella aparece en la tragedia todo lo que conlleva. La acción imitada no es en su acepción moral, es la praxis o vida humana en el despliegue de su dinamismo.

A mi parecer, con todo lo anterior queda de manifiesto por qué el tema de la acción es tan importante para la poética y, especialmente, como vimos, para la tragedia. En adelante iré examinando algunos puntos donde se verá por qué la acción, la fábula, la estructura de los hechos, también es importante para la búsqueda que he iniciado en la presente investigación.

Cuando Aristóteles habla sobre cómo deben estructurarse los hechos en la fábula, hace mención de algunos aspectos en los que está considerando el punto de vista del espectador de la obra. Me refiero por ejemplo, al momento en que compara la magnitud apropiada para una fábula, con lo bello que hay en un animal y en cualquier cuerpo formado de partes «...pues la belleza consiste en magnitud y orden (...)»⁶⁰; y dice que si la magnitud de un animal es mínima, pasa casi imperceptible a quien lo ve, y si es excesiva, la unidad escapa a lo que el espectador puede percibir: «(...) de suerte que, así como los cuerpos y los animales es preciso que tengan magnitud, pero ésta debe ser fácilmente visible en conjunto, así también las fábulas han de tener extensión, pero que pueda recordarse fácilmente»⁶¹. Quiero resaltar en esta cita que la magnitud de una fábula la está midiendo el espectador, el que éste pueda recordarla,

⁵⁹ Ibid, 1450a, 20-21

⁶⁰ Ibid, 1450b, 37

⁶¹ Ibid, 1451a, 3-6

así como los animales o las cosas son bellos desde su magnitud para quien los ve, cuando éste puede percibir su magnitud, sus partes, su unidad y totalidad sin problemas. Sin salirse aún del tema de la magnitud de la fábula, Aristóteles hace otra afirmación que confirma el papel del espectador en este sentido: «Pero el límite apropiado a la naturaleza misma de la acción, siempre el mayor, mientras pueda verse en conjunto, es más hermoso en cuanto a la magnitud, y, para establecer una norma general, la magnitud en que, desarrollándose los acontecimientos en sucesión verosímil o necesaria, se produce la transición desde el infortunio a la dicha o desde la dicha al infortunio, es suficiente límite de la magnitud»⁶².

En lo anterior podemos apreciar que Aristóteles considera que la acción es más hermosa mientras pueda verse en conjunto, más hermosa para quien la ve. De este mismo pasaje de la *Poética* quiero destacar otro aspecto en el que el autor insiste durante su tratamiento de la tragedia, ya que es otro de los puntos donde el espectador es determinante, me estoy refiriendo a la verosimilitud.

Así como ya mencionó en cuanto a la magnitud que los acontecimientos deben desarrollarse en sucesión verosímil o necesaria, más adelante dirá: «Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad»⁶³. El poeta puede hablar de nombres que han o no existido, pero siempre los tratará en cuanto lo que podría suceder; si habla de algo sucedido, tiene la fuerza de ser convincente porque fue posible: «Y si en algún caso trata cosas sucedidas, no es menos poeta;

⁶² *Ibid.*, 1451a, 12-15

⁶³ *Ibid.*, 1451a, 37-39

pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el poeta»⁶⁴.

El autor sobre este tema tiene otros comentarios también importantes, por ejemplo, que la fábula donde todos los nombres son ficticios «no por eso agrada menos» y que si trata de hechos conocidos son conocidos por pocos «y sin embargo deleitan a todos»⁶⁵, con lo cual está tomando en cuenta si las obras agradan y deleitan a los espectadores. Si el poeta en la tragedia habla de cosas posibles en una acción única, la estructura de los hechos debe ordenarse de modo que al espectador le resulte verosímil, por eso se habla de que los hechos deben sucederse unos a otros con necesidad, aunque sea en el plano de la posibilidad. Aristóteles juzga de malos poetas a los que hacen fábulas que no son verosímiles, aunque también da pie a que un buen poeta caiga en este error a causa de los actores⁶⁶. Es entonces indiscutible que la fábula de la obra trágica debe resultar verosímil al espectador, de lo contrario no podría causar en éste el efecto deseado.

A mi parecer, con lo expuesto anteriormente es claro que en la concepción aristotélica de tragedia, la figura del espectador no corresponde con la de una persona que asiste a presenciar cierta representación trágica, es mucho más, y lo tiene presente de una manera determinante. Por lo demás, el que un poeta genere una obra trágica recreando una acción humana creíble pero fantástica y que desde este sitio genere determinado efecto en el espectador, ha quedado claramente expresado por Aristóteles.

⁶⁴ *Ibid.*, 1451b, 29-32

⁶⁵ *Ibid.*, 1451b, 19-27

⁶⁶ *Cfr. Ibid.*, 1451a, 33-39

2.3 LA TRAGEDIA EN EL ESPECTADOR

Luego de encontrar que en la *Poética*, Aristóteles tiene presente al espectador en su análisis del hacer poético en la tragedia, pasaré a examinar el efecto propio que dicho género literario debe causar en el espectador, el efecto que es un elemento mismo de la definición de tragedia, como se ve en el texto que antes ya referí: «(…) y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones»⁶⁷.

Partiendo de esto último, voy a tratar de distinguir lo que compete a la tragedia de lo que compete al espectador. La que "mediante compasión y temor lleva a cabo" es la tragedia y el sujeto en el que se "lleva a cabo la purgación de tales afecciones" es el espectador, por eso podemos decir que éste padece el efecto de la tragedia, no es ajeno a lo que sucede frente a él y su condición de espectador en este sentido, lo lleva más allá de lo que ve y escucha.

Aristóteles hará más referencias a la cuestión que me ocupa, en pasajes como este: «Y, puesto que la imitación tiene por objeto no sólo una acción completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión, y éstas se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado unas a causa de otras; pues así tendrán más carácter maravilloso que si procediesen de azar o fortuna, ya que también lo fortuito nos maravilla más cuando parece hecho de intento...; de suerte que tales fábulas necesariamente son más hermosas»⁶⁸. Acerca de esta cita quiero comentar dos aspectos. Primero hay que subrayar que uno de los objetos de la tragedia es inspirar compasión y temor en los espectadores, por ello debe generar este

⁶⁷ *Ibid.*, 1449b, 27-28

⁶⁸ *Ibid.*, 1452a, 2-11

tipo de situaciones desde su parte fundamental que, como vimos, es el mito o fábula, la estructura de los hechos: «Y puesto que el poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y del temor, es claro que esto hay que introducirlo en los hechos»⁶⁹. Aristóteles considera un error que los poetas se plieguen al deseo de los espectadores y no generen el placer esperado de la tragedia sino otro distinto. El placer de lo trágico queda ligado así, a la purgación de las afecciones compasión y temor. El otro aspecto que quiero comentar está en la segunda parte del texto antes citado, y es donde el autor hace algunas consideraciones para que la tragedia no sólo inspire en los espectadores el efecto deseado, sino que lo haga de un modo intenso; y su propuesta de que las situaciones inspiradoras se presenten contra lo esperado, es porque de esta manera maravillan al espectador y la obra le resulta más hermosa. De todo esto hay que agregar que Aristóteles, en la *Poética*, no sólo toma en cuenta al espectador de la tragedia, sino que lo convierte en uno de los objetivos a lograr en cuanto a los efectos que debe de producir en él, para poder hablar de una obra bien hecha, creada por un buen poeta. Desde luego, hay otros aspectos que deben tomarse en cuenta para poder hablar de una tragedia técnicamente lograda, los cuales ya vimos contenidos en su misma definición; lo que pretendo es resaltar que el espectador tiene un lugar realmente importante en la visión aristotélica de la poética y me atrevo a decirlo de este modo porque creo que no lo reduce únicamente a la obra trágica, tampoco lo olvida al hablar del origen de la poética o de otras de sus especies. El espectador, el sujeto del placer trágico y de la purgación de ciertas afecciones, el que se maravilla, el que aprecia y se ve afectado con la hermosura de la obra que

⁶⁹ *Ibid.*, 1453b, 12-14

presencia. Y aún cuando pudiera parecer extraño este placer del espectador ante hechos trágicos, baste recordar que la tragedia es imitación, es una acción posible, es apariencia, como lo dice Aristóteles ejemplificando con la pintura: «Y prueba de esto es lo que sucede en la práctica, pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres»⁷⁰.

Pero aún quedan muchas cosas más que se pueden argumentar a favor del papel tan importante que juega el espectador en las consideraciones aristotélicas de la *Poética* y en seguida las voy a revisar, siguiendo el estudio que el autor hace de la tragedia. Dice Aristóteles: «Además, los medios principales con que la tragedia seduce al alma son partes de la fábula; me refiero a las peripecias y a las agniciones»⁷¹. Para entender la manera en que las partes mencionadas seducen al alma del espectador, veamos lo que cada una de ellas es: «Peripecia es el cambio de la acción en sentido contrario, según se ha indicado». «La agnición es, como ya el nombre lo indica, un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio»⁷². Aristóteles insiste en que estas partes de la fábula deben surgir de su estructura y que los hechos donde acontecen deben ligarse al contexto anterior de manera necesaria o verosímil, desde luego, cuidando que el espectador no pierda credibilidad en lo que está presenciando, que lo siga creyendo posible

⁷⁰ Ibid. 1448b, 9-13

⁷¹ Ibid. 1450a, 33-35

⁷² Ibid. 1452a, 22-23 y 30-32

El autor añade: «Y la agnición más perfecta es la acompañada de peripecia»⁷³, explicando después que «(...) tal agnición y peripecia suscitarán compasión y temor, y de esta clase de acciones es imitación la tragedia, según la definición. Además, también el infortunio y la dicha dependerán de tales acciones»⁷⁴. Aquí puede notarse que la peripecia y la agnición tienen sentido en cuanto a que están encaminadas a la misma finalidad de la tragedia, a imitar cierta clase de acciones que produzcan el efecto deseado en los espectadores, y también insiste en que la felicidad o infelicidad de los personajes tiene que ver con las acciones que imitan. Aristóteles describe un tercer elemento de la fábula llamado lance patético. «es una acción destructora o dolorosa, por ejemplo las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes»⁷⁵.

En otro momento de su escrito, Aristóteles se esfuerza en considerar: «A qué se debe tender y qué es preciso evitar al construir las fábulas, y por qué medios se alcanzará el efecto propio de la tragedia»⁷⁶, de manera que el poeta no deberá perder de vista que su obra está encaminada a producir algo muy concreto en el espectador, a la hora de hacer la parte fundamental de la tragedia, la que constituye la imitación propiamente dicha, la fábula, mito o estructura de los hechos; en este sentido quiero traer a colación el pasaje en el que afirma (al hablar de la fábula): «De esto resulta claro que el poeta debe ser artífice de fábulas más que de versos (...)»⁷⁷.

⁷³ Ibid., 1452a, 32-33

⁷⁴ Ibid., 1452a, 38-39 a 1452b 1-3

⁷⁵ Ibid., 1452b 11-13

⁷⁶ Ibid., 1452b, 28-29

⁷⁷ Ibid., 1451b, 27-28

Ahora puede verse con mayor profundidad que el poeta trágico imita en su obra una acción posible, en la que presenta a los hombres mejores que en la realidad, estructurando los hechos de modo que necesariamente unos provengan de otros para que al espectador le resulten verosímiles y suscita situaciones de temor y compasión mediante la peripecia, la agnición y el lance patético en la fábula, para lograr que en los espectadores se de la purgación de esas mismas afecciones.

Buscando profundizar en el tema que me ocupa, voy a detenerme en aquellas situaciones que para el autor de la *Poética*, suscitan en el espectador el efecto propio de la tragedia, compasión y temor. La obra suscita compasión cuando hay un personaje que no merece su desdicha, que es inocente, y el temor se refiere al semejante⁷⁸. Por eso el espectador padece el efecto de la tragedia, porque se pregunta si también a él podría sucederle aquella situación que lo conmueve. Es decir, cuando un personaje es víctima de su destino, de algo que no merece, provoca que el espectador se conmueva o se afecte de tal modo, que siente compasión por el inocente y también temor ante lo que le sucede a un semejante. Por eso dice Aristóteles que en la obra, los hombres virtuosos no deben pasar de la dicha al infortunio porque esto no inspira lo deseado sino repugnancia; pero tampoco los malvados deben pasar del infortunio a la dicha porque esto no es trágico, no causa el efecto que se busca; y si el malvado pasara de la dicha a la desdicha, aunque causara simpatía, no provocaría compasión ni temor.

Tendrá entonces que tratarse de un personaje que, sin sobresalir por su virtud, goce de prestigio y felicidad, pero a causa de algo inesperado, no merecido, caiga en

⁷⁸ Cfr. *Ibid.*, 1453a, 3-5

la desdicha. Sólo así es como suscitará la compasión y el temor. Y acerca del lance patético, deberá producirse «entre personas amigas, por ejemplo si el hermano mata al hermano, o va a matarlo, o le hace alguna otra cosa semejante, o el hijo al padre, o la madre al hijo, o el hijo a la madre...»⁷⁹. Si esto no es así, y el lance se da entre onemigos, o entre quienes no son amigos ni enemigos, la obra no inspirará compasión ni temor. Por eso el autor sostiene que la mejor agnición es la que se presenta después de ejecutar la acción patética, porque al momento de ejecutarla no conoce al otro, pero después lo reconoce y da lugar a que tal agnición aterradora, provoque en los espectadores la compasión y el temor.

Hay otro pasaje de la *Poética* que me interesa comentar: «Es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución poniéndolas ante los propios ojos lo más vivamente posible; pues así, viéndolas con la mayor claridad, como si presenciara directamente los hechos, el poeta podrá hallar lo apropiado, y de ningún modo dejará de advertir las contradicciones»⁸⁰. Es necesario que el poeta se vuelva espectador de su propia obra y en este sentido pueda medir si está consiguiendo lo que quiere o si hay errores que se deban corregir. El lugar del espectador de la obra poética, de la tragedia, es tomado en cuenta por Aristóteles a tal punto, que no pasa por alto el hecho de que el autor mismo del poema lo considere también y se vuelva uno de ellos para poder juzgar desde este ángulo su propia obra.

Un aspecto más de la *Poética* al que me quiero referir, refleja la profundidad con que Aristóteles concibe el efecto propio de la tragedia y al mismo tiempo enriquece

⁷⁹ *Ibid.*, 1453b, 19-23

⁸⁰ *Ibid.*, 1455a, 22-27

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

todo lo ya estudiado sobre el poema trágico en el espectador. Es de tal forma aguda la visión aristotélica del tema, que su análisis no termina en el espectador, sino que, más allá, alcanza otras posibles maneras de tomar contacto con el poema de este género. Esto lo lleva a establecer que el poema de esta especie puede cumplir su efecto propio aún en quien únicamente lo escuche y también en quien sólo lo lea. «La fábula, en efecto, debe de estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece; (...)»⁸¹, esto dice Aristóteles al explicar que el efecto de la tragedia debe provenir de la estructura de los hechos y no del espectáculo; en este mismo sentido, comenta: «Además, la tragedia también sin movimiento produce su propio efecto, igual que la epopeya, pues solo con leerla se puede ver su calidad»⁸². Un poco más adelante afirma: «Además, tiene la ventaja de ser visible en la lectura y en la representación»⁸³. Por último, insiste en la eficacia del texto cuando afirma: «(...) pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores»⁸⁴.

Si uno se plantea que el objeto del poema trágico es generar determinado efecto en el espectador, sin hablar de lo que a éste le sucede, podría quedar cierta sensación de que el tema está abordado de manera insuficiente. Para resolver esta cuestión, hay que regresar al inicio de la *Poética* donde Aristóteles establece los objetivos de su escrito⁸⁵. Recordando lo dicho, el autor se propone hablar de la poética, sus especies, cómo hay que construir las fábulas, el número y naturaleza de sus

⁸¹ Ibid., 1453b, 3-6

⁸² Ibid., 1462a, 11-13

⁸³ Ibid., 1462a, 17-18

⁸⁴ Ibid., 1450b, 18-19

⁸⁵ Vid. *Supra*, I.1, p. 1

partes, y todo esto lo lleva a cabo. Visto el problema más de cerca, hay que decir que Aristóteles analiza qué hacer o no hacer para que la tragedia suscite o inspire compasión y temor, pero lo que sucede en el interior del espectador, cómo se da en él la catarsis o purgación de las afecciones propias, no queda del todo explicado por el autor de esta obra. De esta manera, es completo el tratamiento que el autor hace del espectador en su obra, y pone de manifiesto la estrecha relación que existe entre el espectador que debe ser afectado por el poema trágico, la compasión y el temor, y la catarsis o purgación. Pero esto mismo, el hecho de no estar expresamente detallado cómo se lleva a cabo la purgación de las afecciones, ha dado lugar a múltiples interpretaciones, no sólo de la catarsis, también de la *Poética*. En lo que a mi respecta, no es este el lugar para examinar un tema que da pie para realizar otro trabajo, sino que más bien es el momento de continuar con las conclusiones del tema expuesto.

3 CONCLUSIONES

a) El espectador, en la concepción aristotélica de tragedia, es determinante. En él, la tragedia ha de producir el efecto deseado, ya que esto le resulta esencial, es un elemento de su misma definición. Que no lo haga o que lo haga mal -que produzca un efecto distinto-, va en detrimento de la calidad de la obra y del poeta mismo.

b) El tema de la praxis o acción en su acepción general de actividad, resulta medular para entender la relación entre el espectador, el poema trágico y el poeta. Por el lado del poeta, está el ámbito de la actividad productiva, de la mimesis, mediante la cual alcanza su fin al lograr la obra. Por el lado del poema trágico, es justamente una acción la que imita, una acción humana en tanto que tal, pero conformada de tal modo en el mito, que pueda producir el efecto deseado en el espectador. Por el lado del espectador, activa e interiormente se relaciona con la acción trágica que presencia, desde su racionalidad, sus sentimientos y emociones, propiciando las condiciones para que la obra lo haga padecer su efecto propio.

c) Como género poético, la tragedia no es copia de la realidad, es presencia de algo profundamente humano: la acción. Pero de una acción como tal, no como moral sino como el actuar que desde sí hace al hombre feliz o desdichado, el actuar que reviste el carácter del hombre hacia el vicio o hacia la virtud. La tragedia es imitación de una acción que mueve la compasión y el temor espectador.

d) El supuesto del proceso creativo al que remite la mimesis es, precisamente, la noción de mito o fábula. En el espectador se mide su correcta articulación, derivada de la verosimilitud, clave del efecto que se busca suscitar en aquél.

e) El espectador del poema trágico no cumple su función con asistir a presenciar una obra trágica. El espectador ha de conmoverse con la fuerza del poema y ha de resultar en él la purgación de su compasión y temor, gracias a que el origen de esta alteración está en el ámbito de lo posible verosímil, no de lo real, y por esto mismo se da también el goce o el placer de lo trágico.

f) El espectador es protagonista en la tragedia. Padece sus efectos porque de algún modo está dentro de lo que sucede en la obra y esto no sería posible si los hechos de la fábula le sucedieran realmente. El espectador se enfrenta a una acción posible, imitada, que no es narrada sino directamente actuada por los personajes y, además, representada mediante la actuación de los actores. Pareciera que a la fuerza de la acción trágica se suma la potencia de la acción dramática y la de la actuación. Sin embargo, la claridad del concepto aristotélico de espectador no se pierde en medio de tantas fuerzas, porque la capacidad comunicativa del efecto la tiene la tragedia, por ello cumple su cometido aún en quien sólo la lea o la escuche.

BIBLIOGRAFIA

FUENTE:

ARISTOTELES: *Poética*, Ed. Grados, Biblioteca Románica Hispánica, edición trilingüe por Valentín García Yebra, primera edición 1974, primera reimpresión marzo de 1988, Madrid, España, pp. 542

ARISTOTELES: *Metafísica*, Ed. Gredos, edic. segunda, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, España, 1982, pp. 830

CRITICA

DÜRING, Ingemar: *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*, Editado por la Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, Colección Estudios Clásicos, primera edición en español, traducida por Bernabé Navarro, México, 1987, pp.1031

GARCIA BACCA, Juan David: *La Poética de Aristóteles*, Editores Mexicanos Unidos, adic. Primera, México, 1985, pp. 214

ASPE ARMELLA, Virginia: *El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Sección Obras de Filosofía, edic. Primera, México, 1993